

# Nanette: derribando géneros



Inés Moguillanes

Universidad de Buenos Aires, Argentina

[ineholland@gmail.com](mailto:ineholland@gmail.com)

Fecha de recepción: 29/03/2020. Fecha de aceptación: 29/04/2020.

## Resumen

Este artículo toma como objeto de estudio a *Hannah Gadsby: Nanette*, un registro audiovisual del show de stand up del mismo nombre creado por Gadsby, disponible en Netflix. Dicho registro es concebido no como un sucedáneo del hecho espectacular, sino como una aproximación a él, resultado de un análisis particular, basado en elecciones interpretativas y estilísticas. En tal sentido, la intención será dar cuenta a lo largo del trabajo de dos escrituras -la audiovisual y la teatral-, así como de su interacción. En cuanto a la escritura escénica puntualmente, se observa que con *Nanette* la comediante rompe en cierta medida con el stand up, una de las variantes del teatro unipersonal. Por lo que un segundo propósito consistirá en caracterizar la estructura formal propia de esta modalidad, primero, para luego señalar cómo el espectáculo en cuestión la pone en crisis. Por último, Gadsby no sólo provoca quiebres respecto de un género teatral; sino también en lo que respecta a la concepción binaria del género y las etiquetas generadas a su alrededor. Su discurso puede vincularse con la obra teórica de Judith Butler así como con la teoría queer. Evidenciar esas conexiones será el tercer objetivo de este trabajo.

Palabras clave: *Nanette*, Gadsby, *stand up*, género, teoría queer

## Nanette: Knocking Down Genres (and Genders)

### Abstract

The aim of this paper is to analyze *Hannah Gadsby: Nanette*, an audiovisual record of the stand-up comedy show of the same name created by Gadsby, available on Netflix. Such record is conceived not as a substitute for the performance but as an approximation to it: the result of a particular analysis, based on interpretative and stylistic choices. In this sense, the first purpose of this study will be to show how these two writings -the audiovisual and the theatrical- work, as well as how they interact. Regarding the theatrical writing, it is observed that, with *Nanette*, the comedian breaks -to a certain extent- with stand-up comedy, one of the variants of one-person theater.

Thus, a second purpose will be to characterize the formal structure of this modality and to point out how the show in question puts it in crisis. Finally, Gadsby not only breaks with a theatrical genre, but also with the binary conception of gender and the labels created around it. Her speech can be linked to Judith Butler's theoretical work as well as to queer theory. Reflecting these connections will be the third and last purpose of this work.

Keywords: *Nanette*, Hannah Gadsby, stand-up comedy, gender, queer theory

El presente trabajo se propone analizar tanto desde un enfoque semiótico como de perspectiva de género el programa de Netflix, *Hannah Gadsby: Nanette*, filmado a partir del show de *stand up* homónimo escrito e interpretado por la actriz de comedia australiana, más precisamente de una función realizada en el teatro Sydney Opera House. La elección de dicho objeto de estudio radica en que consideramos que se trata de una obra de gran valor y relevancia teórica por poseer un carácter doblemente rupturista, hipótesis que buscaremos demostrar, apoyándonos en teorías y conceptos de diversos estudiosos.

En primer lugar, resulta necesario insistir en el hecho de que el objeto que aquí nos ocupa no es el espectáculo de stand up en sí, sino un registro audiovisual del mismo. Tal registro es concebido, en línea con lo expresado por Marco De Marinis en "Notas sobre la documentación audiovisual del espectáculo", no como sucedáneo del hecho espectacular, sino como una aproximación a él, resultado de una lectura deliberadamente parcial, basada en elecciones interpretativas y estilísticas. Analizar esta videograbación significa, por ende, indagar en una escritura audiovisual "a condición de colocarse siempre en una relación de coherencia con la escritura teatral de la que intenta ser testigo, y con su propio proyecto" (De Marinis, 1997: 187-196).

La complicidad que supone tal relación de coherencia entre ambos lenguajes es notoria en *Nanette*. Sus creadores parecen hacer uso de los medios expresivos propios del instrumento audiovisual para destacar elementos significantes y competencias comunicativas del espectáculo. Por ejemplo, el encuadre: en lugar de adoptar un punto de vista único, la cámara lleva a cabo un juego constante de angulaciones y planos, que bien refleja una pluralidad de miradas. En los primeros segundos del film, la cámara señala a través de planos detalle a ciertos objetos (como micrófono y reflectores) que se suelen asociar con el *stand up* y que por tanto funcionan para situar al espectador, para anticiparle lo que está por presenciar. Asimismo, la imagen de Hannah se revela desde múltiples perspectivas: de frente, de perfil, de espaldas. Por momentos, la distancia entre ella y la cámara se acorta, y esta última captura por medio de primeros planos los gestos y expresiones faciales que rodean su discurso, a veces con el fin de reforzarlo, otras para contradecirlo, siendo esta incongruencia la que produce el efecto cómico, que la cercanía nos habilita a percibir.

Los movimientos de cámara también cumplen un rol relevante al contribuir a la creación de perspectiva narrativa y de clima. Al respecto hay una escena donde el movimiento de la cámara, más precisamente un zoom, es muy sutil pero aún así claramente visible. Nos referimos a la secuencia donde Hannah relata a la audiencia un diálogo que tuvo con su madre en el cual ésta se sinceraba y le confesaba cuán arrepentida estaba por haberla criado como heterosexual. Al comienzo del relato se nos ofrece un plano medio de Hannah y a medida que éste avanza, el zoom nos acerca cada vez más a ella, hasta quedar su rostro en primer plano. Además de incrementar la expectativa en los espectadores, esta operación con la cámara funciona para aproximarlos visualmente a su interlocutora, pero también para acercarlos emocionalmente, para intensificar el grado de empatía hacia ella.

Lo que se señaló hasta ahora tiene que ver, siguiendo a De Marinis, con el *cómo grabar*, aspecto que atañe a los recursos propios del cine, en tanto unas de las dos cuestiones implicadas en el problema del registro audiovisual del hecho teatral. La otra cuestión es la del *qué grabar*, interrogante que el investigador responde con tres afirmaciones: no sólo el resultado, sino también el proceso; no solo el texto espectacular, sino también su contexto cultural; no sólo el espectáculo, sino también el acontecimiento teatral. Este último enunciado se cumple en *Nanette* al incluir numerosos planos de los espectadores (quienes constituyen una parte fundamental del evento teatral, la del contexto pragmático y receptivo) y sus reacciones: de risa, pero también de seriedad, silencio y conmoción. Por otra parte, cabe señalar otros contenidos en el programa que estrictamente no entrarían en ninguna de las tres categorías antes mencionadas: nos referimos a las tomas de apertura y final que presentan a Hannah en la intimidad del hogar con sus dos perros. Dichas imágenes, alternadas por medio del montaje con las tomas en el teatro, enfatizan algunos elementos significantes, ideas expuestas por la propia Hannah durante el show. El comentario que hace sobre sí misma acerca de que es una persona tranquila y callada, cuyo “sonido favorito es el que se produce al apoyar una taza de té en su platito”, se ve reflejado visualmente en estas tomas de entrecasa, que la muestran sentada en un sillón con una taza en sus manos, rodeada de sus mascotas, libros y un florero con girasoles. La puesta en escena no es casual al remitir las flores a una de las figuras que ella reivindica en su performance: el pintor Vincent van Gogh. Lo mismo sucede con el plano de los libros (*#MeToo*, *Pablo Picasshole* y *Castration*) los cuales sirven para condensar el tema que atraviesa todo el espectáculo, esto es, los estragos hechos por la cultura machista (contados en primera persona, la de Hannah) así como su inevitable derrota porque, como dice la canción, los tiempos están cambiando. O, como expresa la comedianta sobre el final de su monólogo: “Quería que mi historia se conozca porque irónicamente creo que Picasso tenía razón. Creo que podemos pintar un mundo mejor si aprendemos a verlo desde todas las perspectivas. Porque la diversidad es fortaleza, las diferencias nos enseñan”.

En segundo lugar, y adentrándonos ahora en lo relativo a la escritura teatral, comenzaremos por decir que el espectáculo, en principio, se inscribe dentro del género de la *stand up comedy* (también llamado monólogo humorístico) a juzgar por dos razones. La primera es fácilmente observable, teniendo que ver con la clasificación que hace el propio Netflix al colocar el programa en su sección de “Comedia *stand up* y *talk shows*”. El segundo motivo es que la misma Hannah refiere a su trayectoria como intérprete de comedia, al expresar “ni bien empecé como comedianta hace una década...”. No obstante, a pesar de estas etiquetas, a simple vista una podría aventurarse a decir que no estamos frente a un show cómico convencional ya que, por lo menos, el mismo contiene varios pasajes dramáticos. Ante este panorama, procederemos primero a situar el género del *stand up* en la tradición teatral y a caracterizar su estructura formal, para luego estudiar el caso puntual de *Nanette*.

Jeannine Schwarz, en su exhaustivo estudio centrado en los aspectos lingüísticos del humor verbal, señala que

*Stand up comedy* es el término utilizado para designar a un género especial dentro de la comedia en el cual el intérprete se para en el escenario y habla directamente al público. En general, los comediantes de stand up se plantan frente a los espectadores con sus micrófonos y comienzan a contar una sucesión de historias graciosas, chistes cortos, anécdotas, bromas internas o *bits*, con el fin de hacer reír a su audiencia (2010: sin/nº de p.).

Con respecto a su origen, Marcel Baulenas i Setó señala que hay que buscarlo en la comedia del arte de los siglos XVI y XVII y el vodevil del siglo XVIII y añade que “se

conoce la existencia en el siglo XIX de conferenciantes, tales como el escritor Mark Twain, que empezaron a entretener a sus audiencias contando historias cómicas y creando personajes vulgares que hablaban con fuertes acentos" (2011: sin/nº de p.). Más acá en el tiempo, especialmente de la década del sesenta en adelante, diversos estudios sobre el tema coinciden "en afirmar que los jóvenes comediantes de esas épocas pretendían poner a prueba los límites de lo que se podía decir sobre etnia, sexo o política, lo que se desembocó en el humor irreverente y satírico que aún perdura hoy en día" (2011: sin/nº de p.).

En cuanto a los rasgos propios de esta modalidad escénica, hay varios para mencionar. En primer término, la *stand up comedy* se caracteriza por implicar el rompimiento de la convención teatral de la cuarta pared. Sobre este punto también habla Beatriz Trastoy en su artículo acerca de los monólogos en Argentina en el nuevo milenio, cuando manifiesta que en el stand up "el actor anula la ficcionalidad del personaje y se presenta con su propia identidad real" (2005: sin/nº de p.). Y agrega como otra particularidad de esta clase de unipersonales, que los textos enunciados suelen ser autoría de los propios comediantes o bien escritos por otros, pero en función de las características personales del actor o actriz.

Un tercer rasgo que se desprende de la ausencia de la cuarta pared anteriormente señalada, es la dinámica especial que en estos casos se genera entre intérprete y público. Éste, a diferencia de lo que sucede en formas teatrales más tradicionales, trasciende el rol de voyeur para convertirse en parte activa del acontecimiento escénico: premia lo que está presenciando mediante sus risas, pero también sanciona con su silencio. "La *stand up comedy* representa una suerte de trabajo en equipo, una colaboración entre intérprete y audiencia. Dependen uno del otro y, al analizar un show de *stand up*, se vuelve claro que la audiencia es la mayor responsable del timing del actor" (Schwarz, 2010: sin/nº de p.).

Asimismo, los *stand up* o monólogos humorísticos presentan una estructura discursiva que se compone de tres partes (Baulenas i Setó, 2011: sin/nº de p.): una introducción cuya finalidad es establecer el tema del que tratará el espectáculo y captar a la audiencia -un desarrollo en el cual la línea temática se desglosa en subtemas en forma de secuencias y ejemplos- y una conclusión. En lo que respecta al nivel lingüístico, es habitual el uso del estilo coloquial, el discurso referido, la ironía, las hipérboles, y las personificaciones en tanto recursos para producir humor. Y a los que, como apunta Baulenas, el monologuista acompaña con gestos, muecas, expresiones, pausas y juegos fonéticos y prosódicos.

Habiendo hecho un repaso por las características centrales de la *stand up comedy*, es notorio que muchas de ellas se encuentran presentes en *Nanette*, tales como: estructura, recursos lingüísticos, paraverbales, *body language*, ausencia de la cuarta pared y autoría. Pero, como ya se anticipó, el foco de interés de este trabajo no radica en dar cuenta de las *normas* que *Nanette* respeta, sino en los aspectos novedosos que incorpora. A nuestro entender, el primero y más importante corresponde al propósito que persigue la intérprete; ya no se trata sólo de hacer reír. Si bien hay lugar para el humor, el objetivo central es contar una historia que movilice a los espectadores, los haga reflexionar y, en última instancia, los impulse a modificar conductas. Como advierte Andrea Greenbaum, "la *stand up comedy* es por naturaleza un discurso retórico. Además de entretener, buscar persuadir. Los comediantes sólo pueden ser exitosos en el oficio si pueden convencer a la audiencia a que mire el mundo a través de su perspectiva cómica" (Greenbaum 1999: 33-46). Esta última oración reafirma la idea de que con *Nanette* evidentemente nos encontramos frente a un caso original al incorporar giros dramáticos, cuatro para ser más exactos: su decisión de dejar la comedia; la confesión de su mamá;

el relato (completo) de cuando fue golpeada por un varón; y su *speech* final que bien podría titularse “No odio a los hombres, pero les tengo miedo”.

Asimismo, en el show se tocan temáticas inusuales para un monólogo humorístico o, por lo menos, que llaman la atención al no pertenecer a situaciones de la vida cotidiana con las que gran parte del público pueda identificarse. Nos referimos, por un lado, a la historia del arte (la misma Hannah reconoce que “no es común escuchar hablar mucho” sobre dicha disciplina en un *stand up*); y, por el otro, al mismo género de la *stand up comedy*, gesto autorreferencial que sirve tanto para aludir al detrás de escena (cuando explica el mecanismo de construcción de un chiste, por ejemplo) como para ejercer una crítica hacia él, como cuando expresa:

¿Saben quién solía ser un remate fácil? Monica Lewinsky. Si los comediantes hubieran hecho bien su trabajo y se hubieran burlado del hombre que se abusó de su poder, quizá ahora tendríamos a una mujer de mediana edad, con una cantidad adecuada de experiencia en la Casablanca en vez de tener a un hombre que admitió públicamente haber abusado sexualmente de chicas vulnerables porque podía.

A raíz de las observaciones previas, se puede afirmar que *Nanette* presenta continuidades con respecto al género del stand up, pero que también trae consigo innovaciones, circunstancia que consideramos pertinente vincular con la categorización que propone Alastair Fowler quien sostiene que el género, en tanto forma literaria, “se desarrolla apropiadamente a través de por lo menos tres fases principales” (1971: 39-55). “Durante la primera fase se ensambla el complejo genérico hasta que surge un tipo formal (...). En la fase dos se desarrolla una versión secundaria, una forma que el autor basa conscientemente en la versión primaria” (1971: 39-55). La fase terciaria (donde creemos apropiado situar a *Nanette*), ocurre cuando un autor emplea, también a consciencia, una forma secundaria de manera nueva. Además, Fowler explica que la tercera fase es también la de los géneros híbridos. En este sentido, creemos que la obra analizada encuentra puntos de encuentro con otro género, el del teatro autobiográfico. Al respecto, Trastoy señala:

Contar la propia vida, el propio destino único e irreplicable, adquiere valor de ejemplo; se vuelve denuncia ante los abusos del poder, reclamo por la violación a los derechos humanos, clamor frente al silencio de la historia hegemónica. Contar la propia vida es recuperar el pasado y proyectarlo en un acto consciente de convalidación de identidad individual inscrita en el marco de una comunidad (2001: sin/nº de p.).

Y añade que, a fin de cuentas, se trata de una forma de reafirmar la identidad, de sentirse menos solo al saberse escuchado. *Nanette* es en gran medida una historia, la de cómo su autora e intérprete logró aceptar y abrazar su sexualidad. También es una denuncia contra el patriarcado, pero, sobre todo, constituye un gesto de solidaridad, compañerismo y, en sus propios términos, de conexión con el mundo.

Ahora bien, como adelantamos al comienzo de este trabajo, pensamos que *Nanette* es doblemente rupturista puesto que no sólo provoca quiebres respecto de un género teatral, sino también en lo que respecta a la concepción binaria del género, y a las etiquetas generadas a su alrededor. Varias de las opiniones e ideas que Hannah expone a lo largo del show parecieran estar remitiendo en gran medida a un aspecto central en el planteamiento teórico de Judith Butler enmarcado dentro de la teoría *queer*: el referido a cómo las categorías de identidad funcionan para limitar las opciones culturales, las múltiples posibilidades para el género. Por ejemplo, cuando

argumenta que el carnaval gay y lésbico de Sydney fue una de las razones por la cual le costó identificarse como gay: “La primera vez que vi a ‘mi’ gente fue en el carnaval. Ostentaba su estilo de vida en un desfile. Parecía que les encantaba bailar y festejar. Y yo pensaba, ¿a dónde van los gais tranquilos, los más callados? Aún me lo pregunto”. Esta anécdota, que Hannah relata en clave cómica, pero sin por ello perder intencionalidad crítica, deja entrever un sentimiento de incomodidad, también de cierta falta de sentido de pertenencia. Esta suerte de *reproche* al colectivo LGTB podría encontrar, a nuestro entender, semejanza con el fundamento de la crítica que décadas atrás hiciera Butler a algunas formas de feminismo, plasmado luego en *El género en disputa*, y sintetizado en este fragmento del segundo prefacio que escribió para una edición posterior:

En 1989 mi atención se centraba en criticar un supuesto heterosexual dominante en la teoría literaria feminista. Mi intención era rebatir los planteamientos que suponían los límites y la corrección del género, y que limitaban su significación a las concepciones generalmente aceptadas de masculinidad y feminidad (...) Me parecía –y me sigue pareciendo– que el feminismo debía intentar no idealizar ciertas expresiones de género que al mismo tiempo originan nuevas formas de jerarquía y exclusión; concretamente, rechacé los regímenes de verdad que determinaban que algunas expresiones relacionadas con el género eran falsas o carentes de originalidad, mientras que otras eran verdaderas y originales (2007: 1-320).

A dicho régimen de verdad también está aludiendo, irónicamente, Hannah al manifestar “creo que no soy buena gay. No soy la única que lo piensa. Últimamente recibo quejas por parte de mi gente, las lesbianas”. Cada una a su manera, está manifestando un rechazo hacia la clasificación de los individuos en categorías fijas, las cuales (paradójicamente en el caso de movimientos que encuentran su razón de ser en liberar a los sujetos que representan) terminan por oprimir, excluir y sustentar las normas impuestas por el poder hegemónico. Una de esas normas es la que Butler da en llamar matriz heterosexual entendida como:

Un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad (2007: 1-320).

Esta matriz que opera en un marco binario (dos tipos de sexo, dos tipos de género y dos tipos de deseo) se establece a través de un conjunto de actos sostenidos en el tiempo, mediante los cuales procura hacerse pasar por natural, ocultando su carácter de constructo. En su espectáculo, Hannah se alza contra la concepción binaria de género, esto es, la configuración más privilegiada de todas, dejando entrever que es justamente eso, una construcción, a partir de la siguiente propuesta: ¿Y si dejamos de separar a los niños en equipos contrarios desde el inicio? Eliminemos el rosa y vistamos a los bebés de azul. Y no porque sea un color masculino, eso es falso. Sino porque es contradictorio. Es un color frío pero, ¿la parte más caliente de una llama? Azul”.

A modo de palabras finales: a lo largo de este trabajo intentamos dar cuenta de la riqueza que *Nanette* constituye tanto para el campo teatral como para los estudios de género. Exponente de una nueva corriente dentro del stand up, más aggiornada a las épocas que vivimos y sus problemáticas, la obra de Hannah es como el azul: contradictoria y compleja, cómica y tensa, breve pero enorme. A diferencia de las bellas artes que elevan a quien las ve y oye, el propósito de *Nanette* parece ser más bien el

contrario: sacudirnos hasta dejarnos en el piso, sin “certezas” de las que agarrarnos, liberarnos de esas cadenas que son las categorías con pretensión de verdad. Tanto la obra de Hannah como el libro de Butler son un intento por hacer realidad un deseo compartido: hacer la vida realmente habitable y posible para todos.

### Ficha técnica

---

**Fecha de estreno:** 18/06/2018

**Con:** Hannah Gadsby

**Guión:** Hannah Gadsby

**Dirección:** Madeleine, Perry, Jon Olb

## Bibliografía

---

- » Baulenas i Setó, M. (2011). *El monólogo humorístico: fuente de referentes socioculturales en el aula de E/LE*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- » Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- » De Marinis, M. (1997). “Notas sobre la documentación audiovisual del espectáculo”. En *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. (pp. 187-196). Buenos Aires: Galerna.
- » Fowler, A. (1971). *Vida y muerte de las formas literarias*. Baltimore: New Literary History II.
- » Greenbaum, A. (1999), “Stand-up comedy as rhetorical argument: An investigation of comic culture”. *International Journal of Humor and Research* 12 (1), 33-46. Disponible en: [http://earbirding.com/students/Greenbaum\\_Standup-ComedyAsRhetoric.pdf](http://earbirding.com/students/Greenbaum_Standup-ComedyAsRhetoric.pdf)
- » Schwartz, J. (2010). *Linguistic Aspects of Verbal Humor in Stand-up Comedy*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes. Disponible en: [https://publikationen.sulb.uni-saarland.de/bitstream/20.500.11880/23601/1/Linguistic\\_Aspects\\_of\\_Verbal\\_Humor\\_Verlagsversion.pdf](https://publikationen.sulb.uni-saarland.de/bitstream/20.500.11880/23601/1/Linguistic_Aspects_of_Verbal_Humor_Verlagsversion.pdf)
- » Trastoy, B. (2001). “Del testimonio de vida al teatro autobiográfico”. *Revista Teatro Celcit* (17-18), [en línea]. Disponible en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/13/17-18/>
- » Trastoy, B. (2005), “El monólogo teatral y los ecos de la crisis argentina de 2000”. *Revista Teatro Celcit* (27), [en línea]. Disponible en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/21/27/>